

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ ԵՎ ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԸ ԵՎ ՄԻՍԱՔ ՄԵԾԱՐԵՆՑԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

Բանասիր. գիտ. դոկտոր Հ. Գ. ՌՇՏՈՒՆԻ

Միսաք Մեծարենցի ստեղծագործության վրա արևմտանվորական գրական նոր հոսանքների, մասնավորապես սիմվոլիզմի ազդեցության հարցը բարձրացվել է «Ծիածան» և «Նոր տաղեր» գրքերի ասպարեզ գալուց առաջ, դեռ այն ժամանակ, երբ քերթողը մամուլում հանդես էր գալիս առաջին շրջանի գործերով: Այդ հարցը նորոգվել և տեղիք է տվել տեղական բանավեճերի, մանավանդ, երբ իրար ետևից լույս են ընծայվել վերոհիշյալ գրքերը: Եղև են իրարամերժ կարծիքներ: Քննադատների մի մասը տեսել է միմիայն բացասական ազդեցություն, սիմվոլիզմի մեքենայական ընդօրինակում, մյուսը տեսել է դրականը, ռմանք էլ գտել ժխտել են նոր հոսանքներից եկող որևէ ազդեցություն: Քանի որ այս հարցի շուրջը «ի սկզբանե» բացվել է «մեծ խոսակցություն», որը, գրեթե, շարունակվում է մինչև այսօր, հետևաբար ավելորդ չի լինի անդրադառնալ պատմականորեն առաջ քաշված խնդրի ըննությանը:

Հարցի բուն պատմությունը սկսվում է «Մասիս» շաբաթաթերթում 1907 թ. հունվարի 9-ին «Ծիածանի» մասին տպագրված Տիգրան Զյուլյուրյանի հոդվածից և դրան կցված խմբագրի ծանոթագրությունից: Ենովք Արմենը «Ծիածանում» տեսնում է ֆրանսիական և բելգիական սիմվոլիզմի անիմաստ, նմանողական գայթակղություն, «մուլար կապկություններ», բառական սիմվոլիզմի ալյանդակություններ, որոնցից ղգուշացնում է նորահաս բանաստեղծական սերնդին: Դրանից հետո «Մասիսի» նույն թվականի համարներից մեկում խմբագիրը առավել կրքոտ և միտումնավոր հարձակում է գործում «Նոր տաղերի» վրա՝ «Գրական նոր հոսանքի փորձ մը» հոդվածով¹, որտեղ անուղղակի վկայում է գեղարվեստական մտածողության մեջ նրա բերած հեղաշրջման մասին: Քերթողի «գրական ուղղությունը» նա համարում է մի րմբոսա շեղում բանաստեղծության բոլոր ծանոթ ուղիներից: Այս բանաստեղծին, տարբեր դիրքավորումներով, մասնակցում է արևմտահայ գրեթե ամբողջ մամուլը:

Հայ գրականության մեջ սիմվոլիզմի ներթափանցման պատմական պրոցեսը ունեցել է մի անցողիկ շրջափուլ, որի մասին խոսել են Վարուժանը, Մեծարենցը և ուրիշներ: Մեծարենցին փորձել են հավասարեցնել սիմվոլիզմը կապկող այդ շրջափուլի պոլսահայ բանաստեղծներին: Այդ պայմաններում պաշտպանելով իր ստեղծագործությունը, քերթողը հիմնականում հերքում է սիմվոլիզմի վերագրվող ազդեցությունը: Դա հասկանալի է՝ բանավեճի պայմաններում: Սակայն պետք է տեսնել, թե նա ինչպիսի վերապահությամբ է հերքում այն: «...իմ գրական մեծագույն մտահոգությունս եղած է դպրոցի անճահ պիտակումներուն հիմարական հետավարող մը չլլալ, և խոսափիլ արտաքին ազդեցությանց նվաստացուցիչ դրոշմեն, մեկ խոսքով կարելի ե-

¹ «Մասիս». Կ. Պոլիս, 1907, № 47, էջ 937:

դածին չափ ինֆզիեմս քլլալ»²։ Մի այլ հոգվածում գրում է. «Հետո տեղն է ըսել նաև, թե ես երբեք խորհրդանշականության ստրուկ մը չեմ»³։ Բանաստեղծը մերժում է դրական որևէ դպրոցի «հիմարական» կամ նվաստացուցիչ ձևով հետևելը և ոչ թե ընդհանրապես հետևելը։ Այլ խոսքով՝ նա մերժում է էպիգոնությունը և ընդունում հնարավորին չափ ինֆնուրույն մնալը։ Դրանով նա չի ժխտում սիմվոլիզմի ստեղծագործական յուրացումը։ Նա ընդգծում է այն միտքը, որ իսկական տաղանդը չի կարող ինքնուրույն չլինել և հետևել խորհրդապաշտությանը՝ ստեղծարար։ Ապա և ավելացնում է. սիմվոլիզմի «բոլորանվեր ուխտագիր մը չըլլալն զատ՝ հակընդդեմ բնութենապաշտ հակումներ ալ ունիմ անոր հանդեպ» (ընդգծումը մերն է—Հ. Ռ.)։ Բոլորանվեր բառով նա, ըստ էության, ոչ թե ժխտում, այլ հաստատում է իր կապը սիմվոլիզմի հետ, միայն թե՛ ոչ ամբողջովին կամ բոլորանվեր։ Քննադատության մեջ արդեն նկատվել է, որ «...բոլոր դիտողությունները հանգեցնում են այն եզրակացության, որ ինքը՝ բանաստեղծն էլ չէր բացառում սիմվոլիզմի որոշ կողմերից ազդված լինելու հնարավորությունը»⁴։

Քերթողի պոեզիայի քննությունը ցույց է տալիս, որ նա անցել է ֆրանսիական սիմվոլիզմի ստեղծագործական յուրացման մի որոշ ճանապարհ։ «Անտիպ բանաստեղծ մը» հոգվածում, որ տպագրվել է 1908-ին, Մեծարենցը ինքնուրույն մոտեցում է դրսևորում ֆրանսիական սիմվոլիզմը և դրա հիմնադիրների գործերը գնահատելիս։ Նա զանազանում է նույն հոսանքի տարբեր կողմերը, և ֆրանսիական սիմվոլիզմի շոտս հիմնադիրների մեջ առանձնացնում է Ս. Մալարմենին։ Սա արդեն շատ նշանակալից փաստ է, ցույց տալու համար սիմվոլիստական դոսականության հետ նրա ունեցած ծանոթության աստիճանը։ Սովետական վերջին շրջանի գրականագիտական ուսումնասիրություններում գտնում են, որ եթե Շ. Բոդլերի, Պ. Վերլենի, Ա. Ռեմբոյի ստեղծագործությունները իրենց լավագույն մասով ղեկն են ղեկադենտությունից, և դրա տարբերը ի հայտ են գալիս հիմնականում միայն նրանց վերջին գրական արտահայտություններում, ապա Ս. Մալարմեի պոեզիան գերազանցապես կրում էր իր առաջին ինքնատիպ երգերը⁵։ Մեղանից մոտ յոթանասուն տարի առաջ հոսանքի առողջ և հիվանդոտ կողմերը նկատելու առումով Մեծարենցը մոտեցել է այն ճշմարտությանը, որի մասին խոսվում է մեր գրականագիտության մեջ վերջին տասնամյակներում։ «Ո՞վ ըսել է արդեն թե բոլոր խորհրդապաշտները արհամարհելի կամ համակոելի են. կը հասկնամ որ գաղափարի և զգացումի կամ բառերու անհրապույր խավաբարդումներու հերոս մը այսպանելի նրկատվի. դուրս ալ տիպաբոր, եսապաշտ, մենամոլ, ամուլ տիպառն է. Մալարմեն է, կամ մեր մեջ, քիչ մը, Ինտոան ու Գոլանձլանն են։ Իսկ անդին կա թափանցիկ, գրավիչ ու մանավանդ թելադրիչ խորհրդանշականությունը՝ որ առողջ ու բեղմնավոր է»⁶։ Սրանով քերթողը ձգտում է ռեալ պատկերացում ստեղծել սիմվոլիզմի մասին։

Մեծարենցը Մալարմեի և առհասարակ սիմվոլիստների գործերում մերժում էր ղեկադենտությունը։ Նա հակադրվում էր հոգնածության, վհատության, ուժասպառության և մահվան այն թեմատիկային, կյանքի գունատ, վտիտ և ցավազար այն կողմերին, որ բերում էր անկումային գաղափարաբանությունը։ Նա իր պոեզիան հագեցնում էր լույսի, արևի, կյանքի բուռն ձգտումով, լիարժեք կյանքի և երջանկության որոնումներով, սպասումով, ցնորքով և երազանքով։

2 Միսաբ Մեծարենց. Երկերի ժողովածու. Երևան, 1956, էջ 284—285։

3 Նույն տեղում, էջ 315։

4 Էդվարդ Զրբաշյան. Միսաբ Մեծարենց. Երևան, 1977, էջ 147։

5 Д. Обломиевский. Французский символизм. М., 1973.

6 Միսաբ Մեծարենց. Երկերի ժողովածու, 1956, էջ 293—294։

Նրա ստեղծագործությունը անկումայնությունն հակադրությունն է, խավարի սարսափների փարատումը լույսով: Արևին, լիարժեք կյանքին վերագառնալու հույսը նրան չի լրում մինչև իսկ աճող ցավի, դեգերումների, սիրտ կարտի և տառապանքի տագնապալի պահերին:

Ու պիտի ապրի՛մ, վիշտը նոր ուժեր
կը բերե հանկարծ հոգվույս սիրավեր,
կյանքին կը դառնամ զեռ շրթած գիշեր:
(«Վերադարձի երգ»)

Մեծարենցը հակադրվում է նաև ղեկաղենտական գաղափարաբանության համար ընդորոշ հակամարդասիրական այն տենդենցին, որ զարգացնում է Մալարմեն: Ինքն ինքի և Ռեմբոյի համար մարդուն կարեկցելը, օգնելը սկզբունքային դիրքորոշում է, ապա Մալարմեն իր «Ատելություն՝ չքավորին» և մի շարք այլ գործերում ժխտական, արհամարհական, նսեմացնող վերաբերմունք ունի միջոցներից զուրկ մարդու, աղքատի, խեղճի նկատմամբ: Մեծարենցի երդերում մարմնավորված է սոցիալական խոր համակրանք հասարակ, պարզ, աշխատավոր մարդու հանդեպ, նրան օգնության ձեռք մեկնելու նվիրվածություն, անանձնական երջանկության եռադանք: Նա մեծոքում է Մալարմենի անկումային գաղափարաբանության նաև մնացած կողմերը. օրինակ՝ դատապարտում է մենամոլությունը, եսապաշտությունը կամ անհատապաշտությունը՝ իրեն սիմվոլիզմի «եռամուկ, մենամուկ, ամուկ տիպար»: Նա գտնում է, որ բանաստեղծը պետք է ձգտի ազատագրվել «եսին տաղտկալի ոչնչաբանություններից» և ընդգրկել կյանքը, բնությունը, տիեզերքը: Այս գաղափարաբանությամբ են պայմանավորված «հողին ու ջուրին» կյանքով, գյուղի և աշխատավորի հոգսերով ապրելու, փոքրիկ մասնավորից դեպի անհունը գնալու, տիեզերքի հետ հաղորդակցվելու գեղագիտական սկզբունքները: Գրականություն մեջ արդեն նշվել է սիմվոլիստների ուրբանիզմը, բնությունից և բնության հրաշալիքներից հեռու լինելը, որին նույնպես իր յուրօրինակ պանթեիզմով ամբողջովին հակադրվում է Մեծարենցը: Նրա պոեզիան շնչում է բնությունից և փայլում դրա անհուն գեղեցկությամբ: Բնաշխարհիկ գույների, լուսի և ստվերի ծիածանային նրբերանգների, ձևի, բույրի բանաստեղծական վառ դասցոլությունից հողի ու մարդու պոեզիայով Մեծարենցը գրեթե անմրցելի է հայ գրականության մեջ:

Մեծարենցի առաջին շրջանի գործերում երբեմն հնչում են Բողոքերին և Վերլենին հարադատ մոտիվներ, որոնք զրսևորվում են աշնան և ձմռան աղոտ, մեղմացած, «իջեցված» գունբրանգների միջոցով: Ֆրանսիական սիմվոլիստների պես քերթողը երդում է լուռ գիշերը, մութով պատած շրջակայքը, ուր սավառնում է մտածումը, ուր հույսը թաղվում է ստվերամած ամպերի ետևը, ուր ճնշում է կարոտը: Պայծառ գույների փոխարեն երևում են կիսալուսնի հազիվ առձակած շողերը, որոնք թաղվում են մթամած ամպերի ետևում և խորհրդագրաջ տրամությունից են պատում իրերն ու երևույթները: Բանաստեղծը նախընտրում է թույլ, խավարամած ճառագայթները, գորշ, մառախուղի մեջ հալվող ձևերն ու գույները: Օրինակ, նա մերժում է ճերմակ ու կարմիր վարդերը, որովհետև դրանք բերում են ուրախություն: Դրանց փոխարեն նա առավելություն է տալիս դեղնած, անհուսություն գալուկը զգացած ծաղիկներին, որոնք դառնում են առանձնացած, մենավոր մարդկային հոգիների խորհրդանշանի: Աշնան տիուր գույները, կիսախավարը, լացող անձրևը և այլն բերում են վհատ տրամադրություն, մինչև իսկ սոսկում և արհամիրք («Դեղին վարդեր», «Հիշատակ», «Մութին տակ», «Աշնան ծաղիկներ», «Քուն» և այլն): Սա դալիս է այն մթնոլորտից, որի միջով անցել է Մեծարենցի հոգին: Եվ դա նկատել են ժամանակի այնպիսի քննադատներ, որոնք բնագրով կտրդում և քաջատեղյակ էին ֆրանսիական գրականությանը. դրանցից են Ա. Չոպանյանը և Զ. Նասայանը: Վերջինս գրել է. «Մեծարենցը անտարակույս կրած է եվրոպական

գրականության՝ մասնավորապես ֆրանսիական սիմվոլիստների ազդեցությունը»⁷։

Պետք է ասել, որ սիմվոլիզմից եկած տրամագրությունը միշտ քաղցր պտուղներ չի պարգևել։ Մինչմեծատենցյան պոեզիան հագեցել է դառնահամ պտուղներով։ Սակայն այլ էր Մեծարենցը։ Սիմվոլիզմի տարրերը ոչ թե մեխանիկորեն խառնվել են նրա մտքերին ու զգացմունքներին, այլ տեղի էր ունեցել ստեղծագործական բարդ մի պրոցես։ Այդ բանի հս.մար, ասել է Զ. Նսալանը, «...անհրաժեշտ է ունենալ ոչ միայն մեծ քնդունակություն, այլ նաև տեսակ մը հանգունություն հոգեկան վիճակներու, ցեղային ոգիի, բնագոյական նույն ձգտումներ, ճաշակներու մերձավորություն, և վերջապես ու մասնավանդ համարժեք հավաքական յալի մը նույն թոխչով սլանալու. նույն ձևերով երազելու, սիրելու և հիանալու» (ընդգծումը մերն է—Հ. Ռ.)⁸։

Նույնը կարելի է ասել նաև Տերյանի մասին։ Երկու մեծ բանաստեղծներն էլ կիսախավարի կապույտ դեգերումներում որոնում են լույս, որոնում են արև, լիարժեք կյանք և գալիքի երջանկություն։ Նրանց «փախուստը» այլ էր «փղոսկրյա աշտարակում» փակվելու զսողափարից, սեփական հոգու մանրուքները փորփրելուց, իրենց «անձնական սարսափը... համաշխարհային իրադարձությունների աստիճան» բարձրացնելուց։ Նույնը պոեզիայում հայտնվող մենություն և լքման տրամագրությունները գրեթե միշտ փարատվում են լուսերգություն, հավատքի և հույսի փայլատակումներով։

Նիզում շողաց մի ցուրտ լույս.

—0, արդյոք կա՞ վերադարձ.—

(«Աշուն»)

Երկուսն էլ հայ ժողովրդի ճակատագրի ցավով են գունավորել իրենց «անձնական տառապանքի» մոտիվները, երկուսն էլ իրենց գիշերային և մթնշաղային սիմվոլները հակադրել են ազգային և սոցիալական ճնշման քաղաքականությանը, երկուսի փախուստն էլ իր մեջ թաքցրել է ծիրանի այն դաժժ կամ հզոր ու հսկայական վերադարձի այն կամքը և հույսը, որ դրված է նրանց ստեղծագործության հիմքում։ Մեծարենցի «փախուստը» դեպի բնություն քանդեց լեզվի և մտքի կապանքը բանաստեղծության մեջ և բացեց անմիջական, անկեղծ զգացմունքների ու խոհերի ճանապարհը։ Բնությունը դարձավ սեփական և հասարակական ոգու ցոլացումը, աշնան հողմը, սպասումները, դեգերումները գիշերի մեջ՝ դարձան ժամանակաշրջանի հոգևոր մթնոլորտը գրսևորող սիմվոլներ։

Գրականագիտության մեջ նշվել է, որ Մեծարենցը օգտագործել է սիմվոլիզմի փիլիսոփայական դոգույթը «երկու աշխատհանրի» մասին։ Ըստ այդ դոգույթի երևույթների աշխարհը սոսկ խոռոչողանիշ է մի այլ՝ իդեալական աշխարհի համար։ Հիրավի, քերթողի որոշ գործերի վրա զգացվում է «երկու աշխարհների» տեսության ազդեցությունը։ Այդ տեսությունը առաջինը զարգացրեց ֆրանսիական սիմվոլիզմի նախահայր Բոդլերը, որի գործերը սիրով էր կարդում Մեծարենցը։ Բոդլերի պոեզիայում նկարագրության և առաջին պլանում տեղ է գրավում իրականությունը, իսկ երկրորդ պլանում՝ հիշողությունը, պատրանքը և այլն, որոնց համար իրերի և առարկաների նկարագրությունը հանդիսանում է լուկ նախամուտք։ Միջնադարի սիմվոլիզմից սա տարբերվում է նրանով, որ այստեղ երկրորդ պլանում տեղավորվում է ոչ թե աստվածությունը, անդրաշխարհը, այլ մեծ մասամբ մարդկային ներաշխարհը։ Հենց այստեղից էլ սկսվում է հոգնաբանական խորքի զարգացումը Բոդլերի պոեզիայում, և դրա ազդեցությունը գրական նոր հոսանքի վրա։ Մեծարենցի պատկերային հյուսվածքի երկրորդ պլանը նույնպես ամբողջովին հագեցնում է հոգե-

7 Զ. Նսալան. Միսաք Մեծարենց.—«Գրական թերթ», 1935, № 14։

8 Զապել Եսայան. Խրթահայ ժամանակակից գրողներ. Թիֆլիս, 1916, էջ 22։

կան բովանդակությամբ, թեպետ երբեմն այստեղ հայտնվում է նաև աստվածային էությունը կամ անդրաշխարհը:

Հայներ՝ դյութիշ աշխարհների, տարտամ, անուշ, հեռավոր՝
որոն, անդին դիս կր տանին երանստան մը բաղձոտ,
ուր կը նիրհեմ արբշիւ՝ հովին դյութիշ նեկտարն ըմպած հող:
(«Գետափի երազանք»)

Բանաստեղծը երազում է տարաշխարհիկ, գրավիշ, անծանոթ հեռուների մասին, որոնց կրկնեւելուքի արտացոլանքը ղգում է իր հոգու մեջ: Նա ցանկանում է անցնել այդ Անհուն աշխարհների հավերժալուտ և լուսոռոգ երկինքներով: Միստիկ երկյուղով, խաշանիշ և ծնկաշոք նա երբեմն ունկնդրում է լեռներից իջնող հովի ալեկոծ Անցքը, դա մեջ տեսնելով մի առանձին խորհուրդ, նվիրական մի գաղափար, որին դիմավորում է սիրով և իղձերով լեցուն հայացքով: Խճարկե, տարաշխարհիկ երևույթների հանդեպ այս խանդավառությունը և ամբողջ հոգով դրանց նվիրվելը («Ա՜հ, քուկդ եմ արդեն, ո՞վ միստիք ցնցում») իրենց հերթին գալիս են հաստատելու բանաստեղծի դժգոհությունը շրջապատող իրականության հանդեպ («Ցայգի է պայծառ», «Հովին անցքը», «Աստվածամայր», «Ինչ արբեցություններ» և այլն):

Քննելով սիմվոլիզմից Մեծարենցի (այս առումով նաև Տերյանի) կրած ազդեցության հարցը, պետք է սկզբունքային նշանակություն տալ հոգեկան-նոցեբանական այն ուղղությանը, որ ընդլայնեցին և զարգացրին սիմվոլիստները: Պատկերային հյուսվածքի հագեցումը սուբյեկտիվ ֆնառականությամբ, սեեռուն ուշադրությունը մարդկային ներաշխարհի, հոգեկան կյանքի նկատմամբ, զգացմունքների, հույզերի և ապրումների տարերքով պայմանավորվող բանաստեղծական ձևի և բովանդակության հնչեղության և երաժշտականության նոր հարաբերությունը՝ ահա սիմվոլիզմի պոետիկայից յուրացված հիմնական գծերը: Բողոքի, Վերլենի և Ռեմբոյի նորարարությունը առաջին հերթին համարվում է հենց սուբյեկտիվ գործունի պոեզիա բերելը: Նրանք սուբյեկտիվ դործոնը դարձրին ոչ թե քնարերգության բովանդակության գլխավոր տարր, ինչպես ռոմանտիկները, այլ՝ տարբեր, Արտաքին աշխարհը նրանք անցկացրին հոգու զգացողության միջով, փոխելով և հեղաշրջելով սուբյեկտի և օբյեկտի հարաբերակցությունը, հաստատելով հոգեկան աշխարհի նշանակության գերակշռությունը շրջապատող աշխարհի վրա: Նրանց երկպալանային հյուսվածքի առաջին մասը, արդեն ասվեց, իբրև սիմվոլ ծառայում է երկրորդ մասին, այսինքն հոգեկան ապրումների, հոգեբանական կյանքի արտացոլման նպատակին: Այսպիսով, ի տարբերություն ռոմանտիկների և պառնասականների, արտաքին աշխարհի իրերն ու երևույթները՝ պահպանելով հանդերձ իրենց իրական ձևերը, դառնում են մարդկային հույզեր և ապրումների Այս հատկանիշները բնորոշ են Մեծարենցի և Տերյանի ստեղծագործության մի զգալի մասի համար: Եթե վերցնենք «Միածան» շարքի հենց առաջին գործերից մեկը՝ «Միրեոգր» և հետևենք առաջին պլանին, որտեղ նկարագրվում է շրջապատող իրականությունը, կտեսնենք, որ դա աշխարհի էմպիրիկ պատկերը չէ, այլ յուրաքանչյուր առարկա և երևույթ վերափոխված է հույզի, զգացմունքի և ապրումի: Ամբողջ բանաստեղծությունը, այսպիսով, դառնում է խրատացված հոգեկան կյանք և միաժամանակ, Բալդակի խոսքերով, «խտացված բնություն»: Տեղի է ունենում արվեստի հրաշքը: Աշխարհն անցնում է բանաստեղծի հոգու միջով և ամեն ինչ շնչում է մարդկային ներաշխարհի մթնոլորտով, դրամատիկ երազանքներով ու կարոտով: Այսպիսով «Միրեոգր» պետք է դիտել, իբրև երկպալանային բանաստեղծություն: Այստեղ հաշիշով ու բալասանով օծուն առարկաների ետևում բացվում է մի ուրիշ աշխարհ՝ միակ համբույրի կարոտ մարդկային հուզաշխարհ: Մի՞թե գիշերի, հաշիշի, լուսեղեն ճամփեքի, հովերի և ծովերի առարկայական այս հյուսվածքում, իր նշանակությամբ շրջապատող աշխարհի վրա գերակշռող հոգեկանը չէ, որ կազմում է բանաստեղծության երկրորդ պլանի էությունը: Եվ այս երկի հմաքի գաղտնիքը մի՞թե հենց այն չէ, որ շրջապատող գիշերային բնության ամբողջ գեղեց-

կուլթյունն ու փայլը, լույսն ու պայծառությունը բխում է հոգուց: Անշուշտ, գեղեցիկը տեսնող և զրանով հիացող մարդկային հոգու աչքերով է արտաքին աշխարհը երևում ալոքան վեհաշուք և հեքիաթային: Հետևաբար, նկարագրովող բնության ամբողջ հրաշալիքների ետևում թաքնված է մարդկային հոգու գեղեցկությունը: Սրանում է գալտնիքը ֆնտրական մի այնպիսի արվեստի, որ քստ էուրյան ավելի բարդ և նախողներից և ավելի բարձր:

Գրեթե նույնը պետք է ասել «Միսածան» շարքը բացող առաջին լանսա-տեղծության մասին («Զմրան պարզ գիշեր»): Քերթողը դիմում է գիշերին, նր-յան շրջապատում են լուսածածան, ցնորաբեր, ճերմակ ցուլերը, անդորրու-թյունը, դով շաղերը և այլն, սակայն այդ ամենի ետևում թաքնված է միստիկ մի զգացողություն, անտեսանելի սոբազան մի էություն, որի առաջ նա պուտ-լաուտ է ծնկալոք աղոթել, դգալ նրա շունչը և այն համբույրը, որ իր հոգին ցանկանում է տալ նրան: Երկպալանային հյուսվածք ունի նաև «Սպիտակ վար-յուրը»: Նկարագրովող աշնան կատարի հողմի առաջ զողալար կանգնած վարդերի ետևում բանաստեղծը տեսնում է անբասիր, բայց հալածական գաղափարներ, տեսնում է գալիքի ժպիտը, հույսի և հավատքի գոլատեղումը: Ամբողջովին ներքին, հոգեկան ապրումների և հույզերի են փոխվում «արասյաներու շուքին տակ» շարժվող իրերն ու երևույթները, բանաստեղծական ամբողջ իրականու-թյունը դիտվում է հոգու աչքերով: Առարկայական և հոգեկան աշխարհների սիմվոլիկ, երկպալանային հարաբերակցության առումով ուշագրավ են նաև «Կիրակմուտքը», «Նսավակները», «Մեղուները», «Անդարձ», «Իրիկուն» և այլ քերթվածներ:

Մեծարենցի պոեզիայի որ հատվածն էլ վերցնելու լինենք, նրա մեջ կարև-լի է տեսնել հոգեկան կյանք. խորին մի թախիծ, կարոտ, հիացմունքի ճիչ, ալ-լող տենչ կամ երաղանք: Բնության պատկերները ոչ թե գծագրվում են սառը դիտողականությամբ, այլ զգացմունքի շաղախով: Արտաքին երևույթները ան-միջաբար կապվում են հոգեկան շարժման հետ, առտուհայտում են հույզ և ապրում: Բուսաստեղծը կիսում է իր վիշտը, իո թախիծն ու խոհերը հողի և ջրի, գիշերի ու հովի, այգաբացի և արևի հետ: Բնության բոլոր տարրերը ոգի են առնում, մարդկայնանում են: Եղբուկանին տոմսություն է ցանում, ուռենի-ները վշտակցում են քերթողին, աղոթում են հսկա ծառերը: Զգացմունք և հույզ են դառնում մինչև իսկ այն նկարագրությունները, որ թվում է կապ չունեն հո-գու շարժման հետ: Օրինակ՝ մշուշը տանիքների վրա սնդուս լաթեր է փռում, աղավինները թռչում են մետաքսե գունագեղ թաշկինակների պես, ծառերի վրա անձրևում է թռչունների խմբերգը կամ անդնդախոր օվկիանի պես ուռում է հովը ալիք-ալիք: Սրանք սոսկ բնապատկեր կամ փոխաբերության գյուտեր չեն, որոնցով այնքան հարուստ է Մեծարենցի պոեզիան, այլ հոգու ճիչեր, որոնք պոեթիկում են մերթ իբրև հիացմունք, մերթ իբրև կարոտի կանչ, մերթ իբրև տխրության հորձանք տվող ալիք, որ հովի հետ նեոխուժում է հոգու խորքերը: Ահա «մետաքսներու պես փափուկ և շարբաթներու պես քաղցր» իրիկունը («Մուրը»): Սա իրականության մի այնպիսի ընկալում է, որ ամբողջովին հույզ է և ապրում, ինչպես վերոհիշյալ բոլոր օրինակներում: Սակայն այստեղ ալդ հաճելի ընկալումը նոր պատրանքներ է ստեղծում. թվում է, իրիկունը անուշահոտ հեղուկով լցված մի բաժակ է, որ հավերժահարսը բերում է հրամ-ցրենելու քնարական հերոսին: Հեղուկն այնքան բուրումնավետ է, և բաժակն այնքան նուրբ, գեղեցիկ և հաճելի, որ վերջինս ափսոսում է մոտեցնել շըր-թունքին, վախենում է՝ քիչ-քիչ թանձրացող մութը փշրի, անհետացնի «բաժակն իրիկվան»...: Մինչդեռ տիեզերական ալդ բաժակը իրականում ամբողջովին լցված է գեղեցիկի հրճվանքով, հույզով և ապրումով՝ մոգեկան բովանդակու-թյամբ: Սա է իսկնթացող հմայքի գաղտնիքը:

Միավորվածի հետ ունեցած բարդ առնչությունից ինքնին ծագում է նաև Մեծարենցի գրական մեթոդի հարցը: Արդի գրականագիտության մեջ այդ հար-ցը լուծվել է ողմանտիզմի կամ «ստեղծագործական ողմանտիկական տիպի» «օգտին»՝ ելակետ ընդունվելով այն, որ XX դարի սկզբի հայ գրականության

մեջ ևս տեղի է ունեցել ռոմանտիզմի մի յուրօրինակ վերականգնում՝ միախառնված նորագույն հոսանքների, հատկապես սիմվոլիզմի հետ⁹։ Այլ խոսքով, առաջացել է մի տարասեռ հոսանք, որ կոչվում է նեոռոմանտիզմ, և որի մեջ են մտնում Սիամանթոն, Մեծարենցը, Վարուժանը, Թեքեյանը և դարասկզբի այլ բանաստեղծներ։ Սակայն տակավին չի ուսումնասիրված այս, գրեթե հաստատված նեոռոմանտիզմի տարբերությունը դեռևս վիճելի հայկական սիմվոլիզմից, որի գոյությունը նույնպես համառոտ փաստ է և վաղուց ի վեր կարիք ունի ներհին ուսումնասիրության։

Մ. Մեծարենցը իր «Անտիպ բանաստեղծ մը» հոդվածում իբրև բնորոշ և դրական հատկանիշ ցույց է տալիս գույների և ձայների իջեցված, նվազուն տոնը, շուշունը, հծծյունը, մեղեդին, որոնք համընկնում են Բողոքի և Վերլենի գեղագիտական սկզբունքին։ Պետք է ասել, որ գույների, մակդիրների, փոխաբերությունների ֆունկցիոնալ դերի աշխուժացումը և ընդհանրապես լեզվի և ոճի բարձր մշակույթը, տեխնիկան, որ բնորոշ էր դարասկզբի պոեզիային, բխում էր գրական նոր հոսանքների, հատկապես սիմվոլիզմի գեղագիտական սկզբունքից։ Դարասկզբի բանաստեղծները ձգտում էին գտնել հոգեկան սերտ կապը բառի հետ, գտնել զգացմունքի խուսափուկ և անըմբռնելի ելեմենտները արտահայտելու նորագույն միջոցներ։

Ձէ՞ որ դիտեիր ըմբռնել դու այն,

Ինչ անհնար է ասել խոսքերով։

(Վ. Տերյան)

Իստի, հնչերանգի, ձևի, դուլնի՝ բանաստեղծական նոր միջոցների եռանդագին որոնումը նրբացած, բարձր զգացողության և ինտելեկտի արդյունք էր։ Մեծարենցը, մի կողմից, մինչև իսկ իր ցանկությունից անկախ, չէր կարող դուրս մնալ գրական այս մթնոլորտից, մյուս կողմից, նա սուր հակադրվում է սիմվոլիստներին մեքենայորեն ընդօրինակող «խաժամուժ, ալյանդակ, աղամրկահարույց բաղմունքներ» և ծաղրում ժամանակի դրական բարքերը («Սենսուիզմը»)։ Զգտելով նորարարության՝ նա չէր կտրվում ազգային հողից։ Նա իր բանաստեղծական լեզուն հարստացնում էր՝ համաձուլելով, ստեղծագործորեն յուրացնելով դարբարից մինչև ժողովրդական կենդանի խոսքը և օրվա գրական ոճերից մինչև սիմվոլիզմի նվաճումները։ Այս առումով Մեծարենցի լեզուն արևմտահայ դրական լեզվի բարձր զարգացման ամենափայլուն նմուշներից է։ Բինկլանցի բանասեռ Հովհ. Ավագյանը այս առումով տալիս է արժեքավոր վերադասում։ «Սուսկ միջավայրի ազդեցությամբ չէ կարելի մեկնել Մեծարենցի քերթողական բարձր արվեստը... Ասիկա բացատրելու համար պետք է վկայակոչել այն երգերը, ժողովրդական այն քնքուշ, բանաստեղծական տաղիկները, արևելքի շողովը, բուլղոլն ու թուլոլը օծուն այն անտունիները՝ դոր հորինելու և պահելու պահպանելու այնքան ընդունակ է ակնեցի հայուհին և դոր այնքան հաճախ երգած է Միսաքի մայրը իր որդիի ականջին։ Այդ երգերն իրենց ոսկե ծառ ու ճեղերով, վարդ ու տերևով, կանաչ կարմիր ուներով, շինարի ծառերով, լուսնի կալերով... մարզեցին Մեծարենցը, որ պիտի հնչեցներ դափ ու թմբուկի, ծափ ու ծիծաղի, ծիրանի լույսի, թավիշ մշուշի իր այնքան ինքնատիպ տաղիկները»¹⁰։ Մեծարենցի պոեզիայի պատկերային հյուսվածքի «արցունքի պես պարզ ու վճիռ» լինելու ձգտումը ամբողջապես գալիս է ժողովրդական ակունքից։ Այս առումով նշանակալի է նաև այն փաստը, որ գնահատելով սիմվոլիզմի առողջ կողմերը, նա հակադրվել է այդ հոսանքի բերած խավարարողունակներին, որի ցայտուն ներկայացուցիչն է Մալարմեն։ Եթե վերջինիս ստեղծագործության մթամածությունը և անհասկանալի լինելու չափ՝ սյուսեի դարձացումը կապակցող օղակների կրճատումը, ինչպես «Վերջին եղանակում», բխում է հեղինակի հակադեմոկրատական տենդենցից, իր ստեղ-

⁹ Է. Ջորաշյան. Միսաք Մեծարենց, էջ 157։

¹⁰ Հովհ. Ավագյան. Դրական դեմքեր. Նյու Յորք, 1925։

ծագործությունը դեմոկրատական ղանգվածներին, հասարակ մարդկանց անմատչելի դարձնելու և ընտրյալներին հատկացնելու միտումից, ապա Մեծարենցը կատարում էր ճիշտ հակառակը, գրում էր ժողովրդի, աշխատավորական լայն խավերի, ճեմակ լաթերով մշակների համար. «Ո՛վ բարի մշակներ, ականջ դռեք իմ երգիս, ուռիներու շուքին տակ, հովտին խորը»:

Մեծարենցը արվեստագետի բնատուր զգացողությամբ և սկզբունքով ձգտել է հասնել ձևի և բովանդակության կատարյալ ներդաշնակության: Հայտնի է, թե ինչ ջանասիրությամբ է մշակել բանաստեղծական խոսքը, բառը, պատկերը: Փոխաբերության, գույնի, երանգի իմաստային ներդաշնակության մասին տված իր բացատրություններում նա հասնում է զարմանալի նրբամտության: Իր լիզվագիտական պաշարով, բառի իմաստային նրբերանգների իմացությամբ և ճաշակով, ինչպես ապացուցում են նրա բոլոր բանավեճերը, նա միշտ բարձր է մնում իր շրջապատից և ժամանակի քննադատներից: Վերջին տարիներին ի հայտ բերված Մեծարենցի «Այս իրիկուն» արձակ բանաստեղծության մեջ¹¹ պատկերված է բառի, գույնի և երանգի տենդագին որոնման գեղարվեստական ցայտուն մի փաստ: Իրիկնային շարժման ֆոնի վրա բանաստեղծը լսում է բնության «համերգությունը»: Մոլորում են անբացատրելի զգացմունքներ ու խոհեր, և քերթողը մտասկեռ որոնում է մեկնող առևի ոսկե գիրք, ծովի կապույտ տառք, տեղերների, թռչունների քրքուն վանկը, «բայց չգտա դեռ անսահման բառը, որ դուրսիկան բալիքի պես պիտի բանար ինձի այս փակ գուռները...»¹²: Նա անխոնջ որոնում է բնության և մարդու փոխհարաբերությունը, կյանքի իմաստը և շարժումը բացահայտող «գունագեղ անսահման բառը»: Նորարարական այն է, որ քերթողը բառեր և գույներ է հայտնաբերում նաև հոգեկան աշխարհի տարերքն արտահայտելու համար, զանազան կողմերից որոշակիելու և տեսանելի դարձնելու հույզը, ապրումը և խոհը: Ալգայես հն, օրինակ, կաթվառդ երազը, ճեմակ երազը, բոցավ, երազը, կույս ու ծաղիկ երազները, մաշյ տենչը, հրեղեն հմայքը, դալա՜ր և այլն:

Հոգվույզ կարմիր կարոտին ա՛հ, պատարագ ըրե չիս...

Այն իրողությունը, որ Մեծարենցը ստիպված է եղել հարձակումներից պաշտպանել իր գրեթե ամեն մակդիրը, փոխաբերությունը, գունագեղ անսահման բառը, գալիս է ընդգծված կերպով հաստատելու բանաստեղծական ինքնատիպ և նոր մտածողության փաստը, որով նա հեղաշրջում էր հայ քերթության արվեստը: Օրինակ՝ «քննադատներից» մեկի դեմ հեղանքով գրում է. «Փայլակ չի հասկնառ նաև «կարմիր կարոտը», պիտի հասկնար անշուշտ, եթե ըսեի «հրավառ կարոտ», իսկ «հրավառեն» «կարմիր» մեկ քուլ միայն կա՝ զոր առնել տալու համար անպատճառ տատիս ըսել պետք էր»¹³: Փոխաբերությունը ստեղծում է բառի մեծ խնայողություն: Եթե Վարուժանը Սիամանթոյին բնութագրել է իբրև «վերադիրներու գրիչ մը»¹⁴, ապա Մեծարենցին պետք է բնութագրել իբրև «փոխաբերությունների գրիչ»: Եվ եթե սրա հետ հաշվի առնենք նաև անձնավորումը, որով ձևավորվում է նրա բանաստեղծական աշխարհը և մարմնավորվում են հոգեկան բառը, անըմբռնելի՝ երևույթները, ապա կպարզվի, որ նրա պոեզիան գրեթե ամբողջովին հյուսված է փոխաբերությունից և անձնավորումից: Անձնավորելով բնությունը քերթողն ամեն ինչ դարձնում է խոսուն, հմայիչ և մարդկային: Բացահայտվում է իրերի հոգին և հասկացվում դրանց շառժումն ու խոսքը: Բերենք մի քանի անձնավորող փոխաբերության օրինակ. վարդեր արբենում են արևի գինով, ծաղիկների հոգին ցամաքում է տաքից, ջահեր երազում են, անտառներն աղոթում, ալգաբաբը լցվում է ծաղիկ երազով. երկինքը ֆնում է կապույտներու խոհերդին

¹¹ Մի ս ա բ Մ ե ծ ա ռ ե ն ց. Երկերի լիակատար ժողովածու. Երևան, 1981, էջ 216:

¹² Նույն տեղում, էջ 218:

¹³ Մի ս ա բ Մ ե ծ ա ռ ե ն ց. Երկերի ժողովածու. 1956, էջ 311:

¹⁴ Դ ա ն ի ն լ Վ ա ռ ո ժ ա ն. Երկեր. Երևան, 1946, էջ 373:

մեջ երազելով. բարդիները հանդարտ ծափ են տալիս, ճամփի վրա աղբյուրներից նլնում է խմբերգն արձաթե, կամ աղբյուրը կրկնում է անվերջ հեփաքնեւ. ավագանի մեջ լուսինը ուրվագրում է աղջկա մը պատկեր, արփածին թույլերե հագած առավոտը նայում է մեզ, արևը իր շաֆրանաներկ վրձինով ոսկեզօծում է ուռենիների սգատամուկ հոգին և այլն: Սրանք մեծ մասամբ իրարից հեռու առարկաների նմանությունները նրբորեն հայտնաբերող և փոխաբերող, յարդ և բաղմաշերտ հյուսվածքներ են:

Փոխաբերությունները Մեծարենցի պոեզիայում դժվար է դասակարգել ըստ ֆունկցիոնալ դերերի: Դրանք բանաստեղծի մտքում ծնվում են ամեն անգամ՝ արտահայտելով միմյանցից բոլորովին տարբեր վիճակներ: Եվ դա հենց նրա արվեստի հարստությունն է: Բնության հրաշալիքները՝ գույնի, ձևի, բույրի անհուն բաղմաղանություններ և մարդկային հոգեվիճակները՝ վհատությունից մինչև հույս և դառնությունից մինչև բերկրանք, շնորհիվ փոխաբերության, դառնում են տեսանելի և շոշափելի: Եթե բնությունը գերազանցապես ստանում է մարդկային հոգի և շարժումներ, ապա մարդկային հոգեկան երևույթները գերազանցապես ստանում են մարմնական կամ առարկայական ցայտուն և իրական ձևեր: Օրինակ. Անձրե կիջնե հոգվույս մեջ, կրգգամ մահվան սրսփում: Անտեսանելի հոգեկան ցավն ու տառապանքը առնում են բնության վիթխարի տարերքի կերպարանք. անձրևը տեղում է հոգու մեջ, մարդկային ներաշխարհը փոխվում է տխուր, ցուրտ ու ճնշող տեղատարափի, և մահվան սրսփուքի պագցողություն: Սա հոգեկան նույնքան տեսանելի մի պատկեր է, որքան տեսանելի է անձրևը և մահվան դողը:

Մտախլապատ երկունքիս մեջ՝
ուր մտածումը կը ղեգերի ուղեմուար:

Այս կրկնակի բարդ փոխաբերության մեջ երկունքը ստանում է մառախլապատ երկնքի՝ կայծակ, որոտ, անձրև ծնող գալարումների պատրանք, այլ խոսքով՝ հոգեվիճակը հագնում է բնության տարերքի ղգեստ, իսկ միտքը, մտածումը մարմին է առնում և սկսում է ուղեմուար ղեգերել փոթորկով հղի երկնային անհուն տարածքում. Եվ իդձերուս կապույտին վրա, վարդ ամպը դուն: Ահա գուներանգների նուրբ համադրության և գեղեցիկի սուր զգացողության դարձյալ մի օրինակ: Կապույտը սիմվոլիստների մեծ մասի մոտ՝ թախիծի, կարոտի, աչքաբացի, դալիքի, հույսի, երազանքի, հոգու ռոմանտիկ ճախրանքների խորհրդանիշ է: Իդձերի կապույտը միանգամից արտահայտում է բոլոր երանգների հանրադրումարը: Սիրո էակը հայտնվում է այդ ֆոնի վրա՝ իբրև բնության հրաշալիք («Կապույտի վրա վարդ ամպ») և իբրև հոգեկան երջանկության իրականացում: Սակայն փոխաբերության խորքը դրանով էլ չի սպառվում: Այստեղ արտացոլված է նաև սիրո մեծության գեղեցկությունը:

Մեծարենցը հաճախ, գրեթե սկզբից մինչև վերջ, բանաստեղծությունը կառուցում է իրարահաջորդ փոխաբերություններով: Դրանցից են «Աքաքսիաներու շուքին տակ», «Առտվան արևին մեջ», «Կապույտ հաժումներ», «Ձմրան պարզ գիշեր», «Սիրերդ», «Կայծեր», «Թրթռումներ», «Կիրակմուտք», «Նավակներ», «Մթնշաղիք», «Անդարձ» և այլն: Բերենք մի քաղվածք «Ցայգն է պայծառ» քերթվածից.

Պարզկա ցայգուն անուրջին մեջ
լըվալ կուգեմ հիմակ հոգիս,
և հըրահըն՝ երբեմնի շեջ
աշտանակներն իմ երազիս:
Մրտածումս կանցնի նորեն
շավիղներեն իր լուսավեստ...

բոլոր տողերը հյուսված են փոխաբերություններից: Առաջինում ցայգին է վերագրված մարդկայնորեն անբնու հատկանիշ, երկրորդում մարդկային հոգին դառնում է լվալու ենթակա մի իր, երրորդն ու չորրորդը տրամաբանորեն ըխում են առաջին երկուսից: Եթե հոգին լվացվի պարզկա անուրջում կամ անրջային հստակության հասնող այգաբացի թարմության մեջ, ապա այն կրմաբովի թախիծից ու ցավից, նրանում կհրահրվեն երազի մարած աշտանակները, կլինի լույս ու ջերմություն, կյանք և հաճույք: Այս ցանկությունը շարունակում է պարզանալ հինգերորդ և վեցերորդ փոխաբերական տողերում:

Մեծարենցի պոեզիան փայլում է հոգեկան երևույթները մարմնավորող բազմաթիվ նրբագունեղ և խորիմաստ այնպիսի փոխաբերություններով, ինչպիսիք են. «Ու կփոթի ծովակն հոգվույս մեղմավար», «նոր տարփանքիս թիթևներիկին հիր թևեր», «Որ պիտի տար առջի բոցը հուզումներու մարած ճագին», «Մտքից երկարող լույս շավիղ», «Հոգվույս մեջեն կերկարի փափուկ արծաթե շավիղ մի ձայնի», «Արտասուքնիդ հոգիս կարծաթե», «Երազանքս կկոծկոծե, կարյունի», «Բաղձիկ թունակն իմ հոգվույս», «Հյուղն աներազ կույս ժպիտ մի դաժան», «Ո՛վ քաղցրությունը նայվածքին իր ծաղիկ» և այլն: Քննության առնենք դրանցից դարձյալ մի երկուսը:

Հոգվույս մեջեն մերթ աշունի
կանցնի հանկարծ ուրուն տարտամ...

Սա փոխաբերական պատկերի առավել բարդ հյուսվածք է: Հոգին փոխաբերումով դառնում է նյութական մի բան, մի վայր կամ տարածություն, որի միջով կարող է անցնել ուրուն: Իսկ ուրուի սովորական իմաստը փոխվում, ստանում է մարմնավորված տիրության պատկեր: Երկուսն էլ դառնում են առարկայական սիմվոլներ, որոնց միջոցով բացվում է աշնանային թախիծով հսկեցած հոգեկան աշխարհը և կյանքի ցավը, որ անցնում է հոգու միջով:

Ոճի, գրելաձևի քննությունը ցույց է տալիս սիմվոլիզմի ազդեցությամբ ձևավորված դարասկզբի բանաստեղծական մտածողության մի քանի ընդհանուր գծերը՝ իրարից տարբեր այնպիսի հայ քերթողների գործերում, ինչպիսիք են Մեծարենցը, Սիամանթոն, Տերյանը: Օրինակ հոգվույս մեջեն կանցնի աշնան ուրուն փոխաբերությունը ստեղծված է մտածողության նույն եղանակով, ինչ Սիամանթոյի՝

Հոգիս մեջ այսի կարապ մի կտանջվի.
Հոգիս վրա լուսինը կը ձյունե:
Հոգիս այն վայրն է, ուր աշունուտ լուսին մը բարձրացավ.
Հոգիս այն երկինքն է, ուրկն հույսին բոլոր աստղերը թափեցան...

Մեծարենցի փոխաբերության կառուցվածքի համար բնորոշ՝ հույս մը կարեն, շատրվանը իմ հոգվույս ձևերը հարազատ են Սիամանթոյին. օրինակ, «հույսին շուշանները», «հոգիս ջահերը» կամ՝ Հոգիս վրեժի շատրվան մըն է հորեն կատաղորեն դեպի վեր...»: Երկուսի գործերն էլ հագեցած են և՛ բնության անձնավորման, և՛ մարդկային հուզաշխարհի փոխաբերություններով:

Մեծարենցի և Տերյանի պոեզիայում ավելի հաճախ զուգադիպում են բնությունը անձնավորող, մասամբ նաև հոգեկան աշխարհը արտացոլող փոխաբերությունները: Եթե առաջինի համար բնորոշ է հովը կոռնա խուլորեն, այգն է ծաղիկ երազով լի, գիշերներու ըմպած գինին, անձրև կիջնե հոգվույս մեջ և ալն, ապա դրան համապատասխանաբար հարազատ են երկրորդի՝

Գիշերվա հովն է լալիս դաշտերում...
 Մեղմ գիշերի գեղազանգուր երազում...
 Մութը հյուսում է տրտմության ժանյակ...
 Իմ սրտում ոսկի անձրև է մաղում...

Միմյանց կողք դնենք հետևյալ փոխաբերություն-անձնավորումները.

Մեծարենց.—Շամփու վրա կըկրկնե աղբյուրն անվերջ հեքիաթներ:
 Տերյան.—Աղբյուրն անուշ հեքիաթի պես Իր լույս երգով ժպտում է մեզ:

Համեմատական բնությունն այս հետաքրքրական խնդիրը մի առանձին ուսումնասիրության նյութ է, և տեղը չէ դրա վրա ծանրանալ: Ուշագրավն այն է, որ բանաստեղծական մտածողության այս հարադատությունը նոր երևույթ է, որ անմիջականորեն կապվում է գրական նոր հոսանքների ներգործության հետ: Միաժամանակ հիշենք, որ փոխաբերությունը բանաստեղծական մտածողության այն ինքնատիպ ձևերից է, գուցե և միակը, որն ըստ Արիստոտելի, հնարավոր չէ սովորել և համարվում է տաղանդի իսկական նշան: Որովհետև զբաղվել բանական փոխաբերություններ, նշանակում է կարողանալ բնության մեջ նկատել առարկաների նմանությունը: «Չափազանց կարևոր է,— գրում է նա,— հմտորեն օգտվել հոմանիշ և արխաիկ բառերից և ընդհանրապես բանաստեղծական լեզվի ամեն տեսակից: Ամենից կարևորն է հմտորեն օգտվել մետաֆորաներից: Պոեզիայի բոլոր գեղեցկություններից միայն գա է, որ սովորել չի կարելի»¹⁵: Այս առումով Մեծարենցը առավելապես ստեղծագործական մղում է ստացել Գրիգոր Նարեկացուց: Հայ միջնադարի հսկան ուղղակի մտածում է փոխաբերությունների տարբերով՝ իր ճախրանքներով հասնելով մտքի և հոգու անկարելի բարձրության: Հենց այս բնատուր տաղանդով էլ նրա իսկական ժառանգորդները դարձան երկու մեծ ակնեցիները՝ Սիմանթոն և Մեծարենցը:

Փոխաբերությունից և անձնավորումից հետո Մեծարենցի պատկերային հյուսվածքի համակարգում մեծ դեր է կատարում համեմատությունը: Երևույթների և առարկաների նմանությունը դառնում է նույն հիմքի վրա, տաղանդի նույն ուժով, նա ստեղծում է նուրբ, պայծառ և առտահալուչ համեմատություններ: Բերենք մի երկու օրինակ. «Խուռն հիացյիկ մանուկն աշխի մը պես է բացվե...»: Այս համեմատությունը ստեղծում է շրջապատի շքեղության այնպիսի սլաքանք, որ կարծես լայնեցրել է դիտողին: Միաժամանակ դրանով ամփոփվում է նախորդ տողերի բովանդակությունը. լուսինը, սիրո ճամփան, երիցուկը, նարդաններն ու վարդերը, կենսասնինները, շամանդաղը, անվերջ հեքիաթներն ասող աղբյուրը, թավուտները և դրանց կենտրոնում, իբրև բնության հրաշալիքն ամբողջացնող մի բան, վճիտ մի գուռ, որ թվում է աշխարհի գեղեցկությունը դարձացած մանկան աչքի պես պարզ և խոր: Իմաստային ալղայիսի խորությունը և ստեղծած պատրանքների հարստությամբ են փայլում «Աղջիկ մըն է կարծես հովը, դինով մուրտի բուրումեն», «Մտածումս ինչպես ճամփորդ ուղեկորույս» և մի շարք նման համեմատություններ:

Մեծարենցը, արդեն նկատվել է գրականության մեջ, օգտվում է նաև հակադիր երևույթների հանդիպողությունից, որ հանդիպում է հատկապես Տերյանի պոեզիայում: Օրինակ՝ «Ժպիտ մը դաժան» կամ «Հյուլն անեռագ կուլա ժրպիտ մը դաժան...»: Նախ ստեղծված է ամփոփ փոխաբերություն՝ հյուլը՝ կուլա: Ապա ժպիտ մը դաժան, որ հակադրությամբ բացահայտում է ներքին մեծ խռովք, կամք և զսպվածություն, վշտի, ցավի և դառնության հուժկու և խոր արտահայտություն: Նույն եղանակով է կազմված՝

15 Ս. Բ. Ի. Կ. Կ. Մ. Պոեզիկա. Երևան, 1955, էջ 202:

ես կունկնդրեմ հասշտապ ու համարձակ
հաշիւերուն՝ որ լուսն ում գնորեն կշեռես:

Քայլերի աղմուկը հակադրվում է լուսնի շաղկապին, սակայն դրանք ոչ թե ժխտում, չեղքացնում են միմյանց, այլ մեկն ընդգծում, շեշտում է մյուսի գոյությունը: Այլ խոսքով՝ լուսնի շաղկապը առավել խորն է զգացվում քայլերի աղմուկի և դադարի միջոցներում: Դա տրամաբանական առումով հիշեցնում է Ե. Չառենցի «Լուսնի շաղկապը»-ը: Ինչպես մուրճ՝ տաշողը («Լենինն ու Ալին») համեմատություն-օրսիմոտորը: Մուրճի զարկից հետո լուսնի շաղկապը ոչ թե չքանում, այլ դառնում է անդնդախոր:

Պոետիկայի հարցերի մեջ առավել կարևոր է Մեծարենցի բանաստեղծական լեզվի հնչյունական մշակումը. տաղաչափությունը, ուղղագրությունը, երաժշտականությունը, որ միշտ եղել է հեղինակի ուղադրության կենտրոնում: Քերթողը նկատում է, որ իր քննադատների անհաշիվ համարված բառերը՝ առուվառելային նախնային մատենագրությունից են վերցված: Օրինակ, մի «քննադատ» փոփոխություն, նախնային, լուսնային, վառարանային, գարմանունի, բազմաբեղուն և այլ բառերը համարում է անհոգի և դրանցով հյուսված «Իրիկուն» բանաստեղծությունը՝ խժալու: Պատասխանելով այդ «քննադատությանը», քերթողը գրում է. «Այդ բառերը գործածող նախնիք մենե շատ ավելի լայն կրմբուններն լսելության և առգանության գեղեցիկը, — գիտեին վեհաշուրթ արտասանել բառերը, ու լսել անոնց վեհաշուրթ ձայնը. իսկ ի՞նչ գիտեն փայլակներ, ոչինչ, ոչ իսկ իրենց տգիտությունը: Նախնի մատենագիրը գիտեր ծովաձայն հնչեցնել բառերը»¹⁶:

Մովսեսը հնչեցնել բառերը. խոսում, հնչում, բզբզում՝ երաժշտական: Ահա Մեծարենցի գեղագիտական սկզբունքը, որի հրապարակային պաշտպանությունը նույնպես գալիս է հաստատելու նրա բերած հեղաշրջման փաստը բանաստեղծության մեջ՝ ուղղագրության և երաժշտականության կողմից: Անշուշտ, այս հարցում նույնպես զգալի է ոչ միայն սիմվոլիզմի, այլև նախնական զորքի ազդեցությունը: Բանաստեղծը միացնում, համաձուլում է հնագույնը և նորագույնը, բյուրեղացիական պես համախմբում է ճշգրտագիտականը, յուրացնում է և՛ ազգային ավանդույթը, որ գալիս է վաղ միջնադարից, և՛ արևմտաեվրոպական գրական նոր հոսանքների նվաճումները: Սրանում է տաղանդի մեծությունը: Դա նկատվում է նաև խոսքի հնչյունական մշակման մեջ: Սրինակ՝ բաղաձայնություն (երբեմն նաև առձայնություն) նվազակցությամբ բանաստեղծությունը երաժշտական դարձնելու ձգտումը, ծ-ով, շ-ով, և-ով և առավելապես ն-առ-ով և այլ նմանաձայնություններով բաղաձայնական տողեր և միջնախոյն: Իսկ առանձին բանաստեղծություններ ստեղծելը և վանկաշեշտային տաղաչափության զարկ տալը: Այստեղ Մեծարենցը որոշ իմաստով հիշեցնում է այն դերը, որ կատարել է Տերյանը: Վերջինիս նման, նա ևս հաճախ է նախնային լայնք, անապատ, շորորդ պիտեղ կամ խառը ոտքերը (շորորդ պիտեղ և անապատ, յամբ անապատ և այլն)՝ բանաստեղծությունը դարձնելով հնչեղ և երաժշտական: Սակայն ճիշտ չի լինի տաղաչափական որոշ գծերի ընդհանրությունը բացատրել «այն պարզապես նմանությունները», որ կան իրար բուրավիճի անձանոթ երկու մեծ բանաստեղծների միջև¹⁷: Այդ նմանությունը կամ ավելի շուտ՝ հարադատությունը, շատ ավելի խոր հիմքեր ունի: Դա գալիս է և՛ նրանց քննադատության սուբյեկտիվ գործոնից՝ մարդկային հոգեկան աշ-

¹⁶ Մ ի ս ա ք Մ ե ծ ա ր ե ն ց. Երկերի ժողովածու. 1956, էջ 314:

¹⁷ Ա. Մ ա կ ա ր յ ա ն. Մ ի ս ա ք Մ ե ծ ա ր ե ն ց. Երևան, 1968, էջ 58:

խարհի վրա սեեովելուց կամ, այսպես ասած, նրանց հոգեբանական ուղղությունից, և՛ ժամանակաշրջանի գրական հոսանքների հոգևոր մթնոլորտի նույնանման ներդրությունից, և՛ խառնվածքի, հոգեկան կերտվածքի քննությունից, և՛ էլի. գուցե և անըմբռնելի այլ պատճառներից:

Պատահական չէ. որ Աղալանի, Թումանյանի, Փափագյանի կազմած «Հայ դրողների» երկրորդ հատորում Մեծարենցի մասին գրվել է. «Ունի Դուրյանի նման քնքուշ գրքչ, բայց լեզվական մեծ ճոխություն և պատկերավորումները տնհամեմատ ավելի նուրբ ձևեր»¹⁸: Հենց այս լեզվական մշակված ճոխությունը և պատկերային հյուսվածքի անհամեմատ նուրբ ձևերը այն գլխավոր դրոշմներից են, որոնք դեռ են խաղում Մեծարենցի և Տերյանի պոեզիայի հարադասություն, ինչպես և բանաստեղծական մտածողության մեջ, հեղաշրջում բերելով XX դարի հայ պոեզիայում, ստեղծելով զարգացման նոր փուլ և բանաստեղծական նոր ուղղություն:

СИМВОЛИЗМ И ИСКУССТВО МИСАКА МЕЦАРЕНЦА

Доктор филол. наук Г. Г. РШТУНИ

Резюме

Мецаренц выступал против декадентских тенденций символизма и идеологии индивидуализма, однако это не исключает факта воздействия на его творчество некоторых черт символизма. Он своеобразно использовал философские положения символизма о «бегстве» и «двух мирах», создав двуплановые стихотворения, насыщенные духовной жизнью. Вообще примечательна насыщенность его поэзии субъективным лиризмом, внутренним миром человека. Отсюда — новая система эпитетов, метафор, утонченность языка и стиля, оживление функциональной роли ювонсов. Мецаренц с большим мастерством сочлгал в своем творчестве традиции древней поэзии и новаторства, творчески осваивая достижения гениального армянского средневекового поэта Григора Парекамы и новых литературных течений XX века. Именно в этом заключается непреходящее значение его искусства.

¹⁸ Հայ դրողներ. հ. Բ, Թիֆլիս, էջ 897: